

# التاريخ والسينما الاستعمارية في المغرب 1907 - 1956

عبد القادر بوراس

نيابة وزارة التربية الوطنية  
القنيطرة

منذ سنوات عديدة انكب اهتمام الإثنولوجيين والأنثروبولوجيين لدراسة المجتمعات الإفريقية والآسيوية والأمريكية الجنوبية، لم يكن هذا الاهتمام ينم دائما عن نية علمية خالصة، ذلك أن هناك حكم مسبق وقوالب جاهزة حول هذه «الشعوب المتخلفة بطبيعتها» حسب طرح هذه الدراسات وهي شعوب لم تنجز ولم تخلد شيئا يذكر لصالح البشرية<sup>(1)</sup> قبل مجيء الأوروبيين حاملين معهم كل أشكال التمدن والتحضّر، فالتوحش والبدائية هما نعوت تتصف بها تلك «الشعوب البدائية» التي تعيش «خارج التاريخ» ونحن هنا إذا أمام إحدى الكليشيات والصور المبسطة والمشوهة والتي تدعم «عبء الرجل الأبيض في تمدن هذه الشعوب». وقد كانت هذه الشعوب تدرس في «حاضرها الأنثوغرافي» ذلك أن الماضي حسب هذه الدراسات لا يزال هناك حاضرا، وكأن تلك الشعوب لم تعرف الحركة<sup>(2)</sup> والتطور. ولهذا يمكن معاينة هذا الحاضر المتوحش قبل انقراضه بفعل

---

(1) في هذا الصدد يقول الشاعر الزنجي الإفريقي الأصل «إيمي سيزير» Aimé Césaire ساخرا من هذا الطرح العنصري المغرض :

— مرحى لأولئك الذين لم يخترعوا على الإطلاق شيئا.

— لأولئك الذين لم يرتادوا على الإطلاق أي شيء.

— مرحى للفرح، مرحى للحب، مرحى لألم الدموع المتجسدة.

(2) هذه النظرة فيها كثيرا من الغلو والمبالغة وحتى وإن كانت هناك صور متفرقة من الصمود

ومغالبة الزمن إلى وقتنا الحاضر، فهي ولاشك، قد اتخذت أشكالا مغايرة لمحتوياتها السابقة.

محمد مزيان «أهمية الوثائق المحلية في كتاب تاريخ المغرب : نموذج فكيك»، مجلة كلية الآداب

فاس، ع 2، 1985، ص 224-229.

دخول «الحضارة» وذلك من أجل استشفاف الماضي و«كتابة تاريخ هذه الشعوب التي لا تاريخ لها»<sup>(3)</sup>.

وكانت البحوث تعتمد على الإنتاج الشفوي الشعبي مثل الأغاني، الحكى، الذكريات، الفولكلور على أساس «أن الثقافة الشعبية هي ثقافة لا مكتوبة»، وبصفة عامة، فقد كانت حصيلة هذه البحوث ضخمة وتحكم في صياغتها المنظومة المرجعية الاستعمارية، وبصدد المغرب فقد كتب نوع من التاريخ على يد حفنة من المستكشفين والمبشرين والإداريين وضباط الشؤون الأهلية، فهم وجدوا وثائق واستعملوها لدراسة المعتقدات والتجمعات السكنية ووسائل وطرق العيش إلخ.

إلا أن هذه الدراسات كانت في بدايتها تستهدف استعمال العلم كسلاح لغزو البلاد، ولهذا ليس من الصدفة أن يهتم بهذا العلم نخبة من الضباط الذين جمعوا بين وظيفة القلم والسيوف وأطلق عليهم «العلماء العسكريين» أمثال «روبير مونتاني» Robert Montagne «جورج سيلمان» Georges Spillman «جوستينار» Justinard وهم الذين مهدوا الطريق للجيش الاستعمارية وساهمت أعمالهم في تركيز الإدارة الاستعمارية، وقد انتهى المطاف بالأكاديميين والجامعيين الفرنسيين إلى تبني الفكر الاستعماري وانضموا إلى الأفكار التي روج لها ضباط الشؤون الأهلية، ولا تكمن خطورة الحصيلة العلمية لهؤلاء في كون أصحابها يناصرون نظام الحماية، بل أيضا في كونهم يجهلون المجتمع المغربي إذ كانوا ينطلقون من النظرة المركزية الأوروبية، وتنبه أحد رواد نظام الحماية لهذا الجهل وهو «إدموند دوتي» Edmond Douté إذ قال : «إن تعبير تعارض بلاد المخزن مع بلاد السبيّة غير صحيح لأن المغرب يخضع كله بدرجات وأشكال مختلفة إلى تأثير سلطة المخزن.. ذلك لأن المفهوم الأوربي للامبراطورية يختلف جذريا عن المفهوم الإسلامي، حيث أن الأوربيين يفكرون انطلاقا من مفاهيمهم للحدود الترابية، بينما يكفر المسلمون انطلاقا منبيعة السكان للسلطان»<sup>(4)</sup>.

---

(3) هنري مونيو : «تاريخ الشعوب التي لا تاريخ لها»، ترجمة ذ. عبد الأحد السبتي، الثقافة الجديدة، العدد-16، 1980، ص 87-99.

(4) طاف لموند دوتي بحوز مراكش، وألف مؤلفات استلهم منها المقيم العام «ليوطي»، سياسة القواد الكبار التي انتهجها على الخصوص خلال الحرب العالمية الأولى كوسيلة من وسائل التغلغل والتوسع في البلاد.

وكان لزاما على الإدارة الاستعمارية لتركيز وجودها في المغرب من أدوات دعائية كالصحافة للترويج للخطاب الدعائي، إلا أن الصحافة لوحدها لم تكن كافية لكسب مزيد من سند الرأي العام في الميتربول وحتى داخل المغرب، فتم الاعتماد على السينما التي حظيت بأهمية كبرى، إذ كان المستعمر يدرك أهمية السينما كأداة للترويض والتدجين وبسط السيطرة وما يرتبط بذلك من تهميش وتشويه للثقافة المحلية، وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن اعتبار الحصيلة من الأفلام خلال عهد الحماية، سواء تعلق الأمر بالأفلام الوثائقية أو الروائية، يمكن اعتبار هذه الحصيلة مكسبا علميا<sup>(5)</sup>، لأن هذه الأفلام مهما كانت الدوافع التي أدت إلى تصويرها، فهي تمدنا بمواد وثائقية هامة إذ تحتوي على المعطيات المصورة والمعلومات المتعلقة بالمكان واللباس وطريقة الخلاقة والفولكلور، وغير ذلك من مظاهر الحياة اليومية عند المغاربة خلال النصف الأول من القرن العشرين وكما يقول أحمد سيجلماسي : «فإن هذه الأفلام تساعد المؤرخ أو الباحث على رسم صورة أكثر وضوحا لتلك الفترة التاريخية، وبعد قيامه بغربة تلك الأفلام، ومقابلتها بالوثائق المكتوبة والشهادات الشفوية، وإخضاعها لمنهجية نقدية صارمة، قصد استجلاء طابعها الأيديولوجي والإبقاء فقط على ما هو موضوعي فيها بشكل مقبول»<sup>(6)</sup> وبناءا على ما ذكر، فإنه يمكن القول إن الأفلام السينمائية تتيح إمكانية دراسة بعض الجوانب من تاريخ المغرب في عهد الحماية<sup>(7)</sup>. وجدير بالذكر أن إدارة الحماية

(5) تمكن المركز السينمائي المغربي من استرجاع مجموعة من هذه الأفلام ويمكن للباحثين الرجوع إليها في إطار إعادة كتابة التاريخ الوطني.

(6) أحمد سيجلماسي، «المغرب السينمائي معطيات وتساؤلات»، سلسلة شراع، ع. 65 أكتوبر 1999 ص 65.

(7) المقصود هنا، كل الأفلام التي أنتجها الاستعمار حول نفسه أو حول المغرب والمغاربة خلال العقد الاستعماري ولم يكن مضمونها بالضرورة مضمونا تاريخيا، وقد عرف الأستاذ نور الدين الصايل هذه الأفلام التاريخية بقوله : «... أن هذه الأفلام التاريخية، ما هي إلا فعل حكلي لشيء سبقها، وفعل حكلي بمحاكاة ما سبق، أي إعادة إنتاج بوسائل سينمائية من سينوغرافيا وتقنيات وميكانيزمات، ونجد في هذا الصنف كل ما يسمى بأفلام الملابس Les films de Costumes، وأفلام اللوحات Les films de frésques إنها إعادة ما سبق أن كان بوسائل الديكور والإنارة وأجساد الممثلين.. والتاريخ يرغب في التعامل مع الواقع بكيفية سينمائية. فالأفلام التاريخية تستطيع أن تقدم تصورا فعالا حول حقبة تاريخية معينة بأحداثها وأجوائها المختلفة وتحيل على الزمان =

شجعت إنتاج أفلام وثائقية Les documentaires. والتي تركز إما على منجزات الحماية في مختلف الميادين كصوير حملات التلقيح مثلا أو الإنتاج الفلاحي، أو الصناعي كما صورت العمليات العسكرية واستسلام المقاومين كما اهتمت بالأفلام ذات الطابع الغرائبي Les films exotiques مستنيرة ببعض الباحثين والكتاب أمثال : «روني أولوج» René Euloge و«موريس لوكلاي» Maurice LeGlaz<sup>(8)</sup>. وقد كانت كتابات هؤلاء تنسم بالتوجه الأثو — استشرافي الاستعماري. وكان الهدف من نقل الأعمال الأدبية إلى الشاشة، هو تمطيط الخطاب الاستعماري إذ أن بإمكان الفيلم السينمائي أن يحمل إلى المتفرج الشحنة الدعائية التي لا يمكن التصريح بها مباشرة وبشكل فج. خاصة وأن السينما هي أوسع الفنون تعاملًا مع جماهير الشعب كله، ومن هنا كان يجري اختزال مستويات النصوص من الناحية الفكرية والاكتفاء بالاستشهاد بما يجري على الألسن؛ مثلا تقدم لنا الأفلام الإنسان المغربي أو العربي كشخص محارب وعدواني. إلى غير ذلك من الأوشام الجاهزة.

ولقد كانت السينما الاستعمارية تمارس الأبوية على المتفرجين لأن المواضيع التي نقلتها إلى الشاشة، لا تمثل هموم الإنسان الأوربي، ولا تنقل إليه الواقع الحقيقي للإنسان المغربي الذي كان يعيش تحت حكم النظام الكولونيالي، بل أن هذه الأفلام تدعو المتفرج الأوربي، وتحتة لمعرفة الآخر وتصور كل ما هو غريب عنه وبشكل سطحي ومشوه ولا تقدم هذا الآخر كإنسان يعيش في حضارة تختلف عن حضارة الأوربي، وهكذا تدفع هذه الأفلام المتفرج للإقبال عليها في نهم أي إلى مزيد من استهلاك الاستيلاء الذي تمارسه الأفلام على المتفرج. وهذا ما يدفع المنتجين إلى مزيد من الإنتاج لتحقيق مزيد من الأرباح وإلى نقل مزيد من «الكليشيات» عن المغرب إلى المشاهد الأوربي<sup>(9)</sup>.

وقد كانت هذه الأفلام تتضمن نزعة «مركزية أوربية» تمجد الغرب وحضارته

---

= المكان في الحين ذاته. مأخوذ من «السينما والتربية» دفاثر المدرسة العليا للأساتذة بتطوان، العدد 9، ص 33، ماي 1999.

(8) كان «روني أولوج» و«لوكلاي» وغيرهم من ضباط الاستخبارات من طراز آخر يختلف عن ضباط الشؤون الأهلية، وكانوا من ملهمي السياسة الأهلية التي أنتهجها «ليوطي» كما ألفوا روايات وقصص وحكايات منقولة من التراث المغربي اعتمد عليها مخرجون سينمائيون.

(9) أورده ثور الدين الصايل في محاضرة حول السينما المغربية بالقنيطرة سنة 1978.

بصفة عامة وتخط من قيمة الشرق بصفة عامة والمغرب بصفة خاصة، وقد كانت حصيلة الأفلام التي أنتجت خلال المرحلة الاستعمارية في المغرب العربي تقدر بأزيد من 200 شريط طويل بالإضافة إلى مئات الأفلام القصيرة، أما في المغرب وحده فقد كان الإنتاج الذي صور يقدر بحوالي 100 فيلم طويل<sup>(10)</sup>.

وتتميز هذه الأفلام على العموم بكونها لا تناقش المسألة الاستعمارية *La question coloniale*، بل إنها تركز على ميادين سطحية ومبتذلة في المجتمع، لاستغلالها من أجل تركيز الاستعمار ومؤسساته، وهكذا حاولت هذه الأفلام ترسيخ صورة الإنسان المغربي في ذهن الأوربي عبر كيلشيمين كاريكاتوريين : الأول : يظهر المغربي كجزء من الديكور لا يخلو من السخرية والتهكم، فهو يمثل أحد عناصر المنظر وبشكل سلبي مثله مثل الإبل والنخيل والقصة، وكتبان رمال الصحراء إلخ وذلك حتى يفهم المتفرج أن أحداث الفيلم تدور فعلا في المغرب.

الثاني : يكون فيه الإنسان المغربي عنصرا فعلا في الفيلم لكن مع تشويه للحقيقة حسب إرادة المخرج وأحداث الفيلم، فهو إما كائن بليد أو مشاغب أو مجرم قاطع للطريق همه الوحيد البحث عن الغنيمة وسبي نساء القبائل، أما النساء المغربيات فتظهر على الشاشة إما مومسات أو راقصات أو سجينات في الحريم لتلبية حاجيات صاحب القصر<sup>(11)</sup>، وغالبا ما يقوم الممثلون الأوربيون بتمثيل أدوار المغاربة هذه إمعانا في التشويه ورسم الصورة السوداء التي يريد المخرج (المستعمر) للمغاربة، وفي بعض الأحيان تسند هذه الأدوار للمغاربة أنفسهم ويتم تدريبهم وغسل أدمغتهم حسب أهواء المخرج. وهذه الوضعية نجد مثيلا لها في أفلام «رعاة البقر» *Les Cowboys* وأفلام «غزو الغرب الأمريكي» *Les Westerns* حيث تسند للهنود الحمر أدواراً يظهرهم فيها في أبشع صور من الوحشية وبشكل مخالف للحقيقة التاريخية، وذلك أن هذه الأفلام تحاول تبرير الغزو، لهذا فإن وظيفة هذه الأفلام الاستعمارية تكمن في تشويه الحقائق. وتضليل الرأي العام المحلي والدولي،

Pierre Boulanger : «Le cinéma colonial de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie» Cinéma 2000, (10) Seghers, Paris 1975, p. 24-25.

بهذه المناسبة أشكر الأستاذ عبد الأحد السبتي الذي أمدني بهذا الكتاب في سنة 1978.

(11) أحمد سيجلماسي، المرجع السابق، ص 67.

وتبرير السيطرة الاستعمارية الفرنسية بحجة الرسالة الإنسانية الحضارية الملقاة على عاتق المستعمر اتجاه الشعوب المستضعفة<sup>(12)</sup>.

وحتى الأفلام الوثائقية لم تنج من تشويه للحقيقة ومن ذلك مثلا أن المقاوم «زايد أوسكونتي» لما قبل الاستسلام في أواخر غشت 1933 تم استحضار المخرج السينمائي وطلب من زعيم المقاومة وأتباعه أن يقوموا بحركات تدل على ندمهم ومن ثم «فهم يطلبون الصفح والعفو من المخزن الاستعماري»، وبالمقابل نشاهد الجيوش الاستعمارية تعالج المرضى وتوزع المواد الغذائية على المقاومين، بحيث خضعت عملية الاستسلام للتمثيل والتركيب في عين المكان، Le montage وتم هذا كله في غياب موافقة المعنيين بالأمر الذين يشاهدون الكاميرا لأول مرة في حياتهم، ويقول الصحفي «جون الوشوري» Jean Alloucherie «وقد حضر إلى عين المكان مصور سينمائي الذي أتى خصيصا لتصوير مراسيم الاستسلام ولهذا طلب من المحاربين رفع اليد اليمنى والجلوس صفا واحدا إعلانا بطاعتهم فتم استحضار ثور للتعرقية الذي تطوع أحدهم بذبحه إيذانا باستسلامهم وطلبهم للعفو أمام الكاميرا<sup>(13)</sup>.

ومن البديهي إذا أن القصد من هذه الأفلام التي صورت خلال المرحلة الاستعمارية، بالإضافة إلى الربح التجاري، هو تشويه للحقائق، إذ كيف يمكن للمؤرخ أن يطمئن إلى مثل هذه الأفلام الوثائقية التي تقدم لنا الواقع ولكن بشكل مخالف للحقيقة، أضف إلى ذلك أن هذه الأفلام جاءت لتعزيز المؤسسة الاستعمارية إذ بالغت هذه الأفلام أيضا في تضخيم ما يسمى «السيبة» على أساس أن القبائل في تناحر وحرب مزمنة ولا تنتظر إلا الجيوش الاستعمارية لإحلال السلم والوئام وبذلك تتحول الحرب التي خاضتها فرنسا في المغرب إلى عملية حضارية<sup>(14)</sup>، ولا تنقل الكاميرا إلى الشاشة التقاليد الشعبية المغربية المبنية على التكافل والتضامن للتغلب على الصعوبات الطبيعية (توزيعي) وكذلك دور المؤسسات القبلية في تعزيز هذا التكافل، لأن هذا التكافل والتضامن هو الذي استشعل المقاومة التي لقيها

Pierre Boulanger, Op. Cit, page 7 (12)

Paris soir 30 Aout 1933 : Comment ou Skounti, le Caïde irréductible a fait sa soumission (13)

(14) كانت الأوساط الاستعمارية تقول : «بأن (الباسيفيكاسيون) La pacification هي حرب من أجل جلب السلم والوئام».

الجيش الاستعماري. وفي المقابل تظهر هذه الأفلام الإنسان الأوربي كشخص يقوم بأداء رسالة حضارية فمرة يظهر في دور الطبيب الذي يعالج الأهالي ويحارب الأوبئة التي تفتك بالسكان، ومرة في دور العسكري يقوم بتفقد أحوال القبائل ويقوم بتنظيم دوريات لحماية «الأهالي» من المنشقين «المتوحشين» إلخ.. إلى غير ذلك من الصور الإيجابية التي تنعم بها هذه الأفلام على الأوربي وذلك لتبرير الاحتلال<sup>(15)</sup> ويمكن تقسيم حصيلة الإنتاج السينمائي في المغرب خلال المرحلة الاستعمارية إلى فترتين أساسيتين.

### أولا : المرحلة الأولى من 1907 إلى الحرب العالمية الثانية :

ويعكس الإنتاج السينمائي خلال هذه المرحلة هوموم المؤسسات الاستعمارية والتي تتلخص في احتلال البلاد وتركيز نظام الحماية بمؤسساته السياسية والاقتصادية، وعلى عكس الجزائر وتونس، فإن السينما والتصوير في المغرب رافقت الغزو العسكري للبلاد. ولقد دشّن «ميزكيش» Mesguich هذا التصوير انطلاقاً من يوليو 1907 حيث جاء إلى المغرب كمراسل الصحيفة «الجريدة Le journal» لتصوير مذبحّة الدار البيضاء وفي الصدد كتب يقول : «بعد أربعة وعشرين ساعة من الإبحار انطلاقاً من طنجة كنا نسمع دوي المدافع التي تنطلق من مدرعة كاليلي Galillée وهي تقبل الدار البيضاء. وبعد وصولنا كانت المدينة تمثل مشهداً مؤثراً للدخان، وقامت فرقة من البحرية بخفّرها إلى قنصليّة فرنسا التي احتمينا بها، وتمكّنت من تصوير لقطات للجنود الفرنسيين وهم يجوبون أزقة المدينة الخربة والمفروشة بالجثث التي تفوح منها الروائح النتنة، وقمت بتصوير لقطات للرماة الجزائريين واللفيف الأجنبي وذلك في معسكراتهم»<sup>(16)</sup>.

والجدير بالذكر أن «ميزكيش» غادر المغرب يوم 23 شتنبر 1907، وقام بعد

(15) Dans le documentaire «Maroc d'hier et d'aujourd'hui» le message se résume en cette phraseologie coloniale :

«Cette bande souligna, par comparaison avec l'époque encore récente où sévissaient les pillards, les méthodes primitives de cultures et les épidémies de toutes sortes, les progrès réalisés depuis que l'influence française s'exerçants le pays est pacifique, le sol judicieusement mis en valeur, la population apte à lutter victorieusement contre la maladie» Cité par Tayeb Bout Bouqalt in la politique d'information du protectorat français au Maroc 1912-1956» Les éditions Maghrebines 1996, page 519.

Pierre Boulanger, Op. Cit, p. 25 (16)

ذلك بعرض فيلمه في الجزائر، بحيث كانت الدعاية تدعو المتفرجين الأوروبيين لمشاهدة أحداث الدار البيضاء<sup>(17)</sup>، وكأنها تدعوهم للاحتفال بهذه المذابح.

وعالجت هذه الأفلام بصفة عامة مجموعة من المواضيع نذكر منها مثلاً دور الضباط العسكريين في إرساء نظام الحماية، وهكذا خصصت حيزاً مهماً للمقيم العام «ليوطي» Lyautey وقدمته كمبدع للمغرب الحديث، بل تكاد لا تخلو هذه الأفلام خاصة الوثائقية منها من مقولات «ليوطي» بحيث يؤتى بها للاستدلال بها وتدعيم مضمون الصور، بل إن الأفلام الروائية تحيل في مرجعيتها على ليوطي وتوحي بوجوده في كل هذه الأعمال. وقد مجدت السينما الاستعمارية كذلك «مونجان Mangin الذي نجح بتواطؤ مع القواد الكبار في وقف «مقاومة» أحمد الهية بسيدي بوعثمان<sup>(18)</sup>. وقامت السينما بتمجيد الراهب دوفوكود De Foucauld<sup>(19)</sup> وهو ضابط في الاستخبارات العسكرية الفرنسية تحول إلى راهب في الجزائر، بينما حاول في المغرب تقمص شخصية الحاخام اليهودي. بحيث قام بوضع ترتيبات لسفره الاستخباري في المغرب الذي بدأه سنة 1884 وألف كتابه «استطلاع المغرب 1885-1984 Reconnaissance au Maroc الذي هو أقرب إلى تقرير مخابراتي منه إلى عمل أكاديمي.

(17) خلال فيلم وثائقي عرضه التلفزة المغربية 2M في ماي 1999، ذكر الأستاذ «فرانسوا شوالدوني» François Chevaldonné أن الصحافة الاستعمارية خصصت استقبالا لا يخلو من إثارة لفيلم ميزكيش فخلال عرضه في منطقة وهران l'Oranie قامت صحيفة «صدى وهران» L'echo d'Oran بدعوة المتفرجين لمشاهدة حوادث الدار البيضاء بشكل مثير — وهي تعلم أن الجيوش الفرنسية التي ساهمت في هذه الأحداث انطلقت من وهران — وإذا تمعنا في هذه الدعاية الاستفزازية، ندرك أن الجزائريين المسلمين سيقاطعون القاعات السينمائية.

**Le cinéma colonial : Le Maghreb au regard du Cinéma français documentaire, Gaumont la Spt/Arte 1997.**

(18) لم يقف دور تمجيد ضباط على السينما، بل أنالكتابات الاستعمارية بدورها قامت بذلك ونذكر على سبيل المثال الحيز الكبير الذي خصص «للقبطان بورنازيل» Bournazel الذي قتل في معارك بوكافر خلال مارس 1933، بحيث أحاطت وفاته بالأساطير والخرافات كعدم ارتدائه لمعطفه الأحمر يوم وفاته، وعلمه بيوم وفاته من طرف مشعودة، وكونه قتل برصاصة من فضة إلخ... وكان الهدف من ذلك هو إيجاد نموذج لضابط الذي يستلهم منه رفاقه العبرة ولو بعد وفاته.

(19) أنتج «ليون بوربي» Léon Pourrier فيلمين خصصهما لدوفوكو وهما: نداء الصمت L'appel du silence والسييل المجهول La route inconnue.



لذلك كانت الأوساط الاستعمارية تكن له إجلالا حقيقيا ولهذا حاولت السينما أن تخفي طابع عمله الاستعلامي لتقمصه شخصية راهب. يقوم برسالة ومن ثم كان الغزو العسكري وكأنه امتداد للرسالة الحضارية التي قام بها دوفوكو<sup>(20)</sup>. ولا محيد ونحن ندرس السينما الاستعمارية من استعراض نماذج من هذه الأفلام، إذ لا يسع المجال للوقوف عند «الفيلموغرافيا» للمرحلة الاستعمارية برمتها، إذ سنقتصر على بعض المواضيع التي تبدو لنا مفيدة لتقويمها والاستفادة منها، ونذكرها حسب الترتيب التكنولوجي أي تاريخ إنتاجها :

### 1 — 1922 الرجال الجدد أو الإنسان الجديد : Les hommes nouveaux

يحكى قصة رجل أعمال فرنسي حل بالمغرب بإيعاز وتشجيع من المقيم العام ليوطي، فحصل بالضغط والإكراه أحيانا والترغيب أحيانا أخرى على أراضي من أحد الأعيان وخصصها لأشجار الزيتون، كما استثمر في الصناعة بحيث أصبح مديرا لمعمل للزراي، الشيء الذي مكّنه من تحقيق التراكم المالي والترقي الاجتماعي وبذلك تغير وضعه فأصبح «إنسانا جديدا» كما يوحى بذلك عنوان الشريط، فالهدف من الفيلم واضح وإرسالته تكمن في دعوة رجال الأعمال والمعمرين «الكولون» للمجيء إلى المغرب قصد الاستثمار بالمغرب بسبب تحقيق الأرباح والنجاح في وقت وجيز، ويعبر الفيلم أيضا عن سياسة فرنسا غداة الحرب العالمية الأولى والرامية إلى الزيادة في استغلال المستعمرات والاستحواذ على مزيد من الأراضي الفلاحية للتخفيف من الآثار التي خلفتها الحرب ولم يتوان الشريط في تمجيد «ليوطي» ومانجان وغيرهم من عليّة الضباط الذين لمعت أسماءهم في المغرب بسبب مساهمتهم في الغزو العسكري<sup>(21)</sup>.

(20) Comme l'a dit noté Gilbert Guilleminaut, «l'époque était cocardière, certes et l'on ne se croyait pas alors déshonoré de célébrer l'empire colonial de la France, ni de trouver naturelle l'alliance du soldat et du missionnaire» Cit par P. Boulanger p. 124.

(21) يقول جورج هاردي المدير العام للتعليم الرسمي والفنون الجميلة «عندما يتوجه فرنسا إلى المستعمرات في وقتنا الحالي، فإنها تضمن له ممارسة وظائف أكثر أهمية من تلك التي كان يمارسها في البلد الأصلي : المسؤولون السياسيون، والمسؤولون عن البعثات وقائدي الحملات العسكرية والحكام ومسؤولي المصالح التقنية مارسوا في كل الأحوال على مصير المستعمرات أعمالا قوية لا يمكن مقارنتها في فرنسا إلا مع أعمال الشخصيات الكبرى» أورده ذ. العربي الشتوي، جريدة العلم، 8 شتنبر 1999.

## 2 — 1928 فيلم «روح البلد L'Ame du Blèd» لجاك سيفراك

: Jacques Sevrac

ويمكن إعادة قراءة الشريط من عدة زوايا خاصة وأن أحداثه تدور في مراكش وفي الأطلس الكبير، وفي تالوات معقل أسرة باشا مراكش التهامي الكلاوي، فهو يتناول مقاومة المغاربة ويقدمها كعمل من أعمال اللصوصية وقطاع الطرق، والمنشقين. ومن جهة أخرى فالفيلم دعائي ويصور الجوانب الغرائبية مثل الرقصات (الأحواش) وساحة جامع الفنا، بالإضافة إلى تقديمه للمناظر الطبيعية للأطلس الكبير كما تقدمها البطاقة البريدية، فالفيلم من هذه الزاوية يتوجه بالخطاب إلى المستثمر الأوربي خاصة في ميدان السياحة بحيث يبين له أن كل شيء قابل للاحتلال من أجل الاستثمار كما يتوجه كذلك إلى المستهلك الأوربي لهذه السياحة.

## 3 — 1930 فيلم الغزوة Razzia :

وقد استوحى المخرج «جاك سيفراك» Jacques Sevrac عناصر شريطه من بعض الأحداث التاريخية وقعت فعلا في منطقة دمنات خلال القرن التاسع عشر ساقها وذكرها «روني أولوج» René Eulogé في إحدى مؤلفاته، ويتعلق الأمر بهجوم القبائل المجاورة على دمنات، وركز الفيلم على الجانب الدرامي على طريقة أفلام غزو الغرب الأمريكي (الويسترن)، ولهذا صور لنا القبائل كمجموعة من اللصوص همها الوحيد هو الغزو وتدمير معالم الحضارة في إطار بحثها المزمع عن الغنائم، وتمكن أحد الشيوخ (الأعيان) في النهاية من هزم هذه القبائل وطردها وبذلك فك الحصار على المدينة.

والظاهر أن الشريط بتقديمه بهذا الشكل المبسط لهذه الواقعة التاريخية قام بتشويه مقصود لتاريخ المغرب، ذلك أن محاصرة سكان البوادي للمدن في بعض الحالات له ما يبرره تاريخيا وليس مجرد نزوة متأصلة في القبائل من أجل سبي النساء وسفك الدماء، بل إن هذه المحاصرة تدخل ضمن العلاقة التي تربط البوادي بالحوضر، ويمكن الرجوع إلى أطروحة الأستاذ أحمد التوفيق لمزيد من التروي بالنسبة لهذه الواقعة<sup>(22)</sup>. ذلك أن بعض الشنتان يقع بين سكان البوادي والمدن خاصة لما

(22) أحمد التوفيق، المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (انيولتان 1890-1912) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، أطروحات ورسائل رقم 1، الطبعة الثانية

يحدث ما يخل بالتوازن، ويضطر سكان البادية إلى إرجاع سكان المدينة إلى مدينتهم إذ لا غنى للطرفين بينهما وهذا ما فعله سكان بادية دمنات.

الشريط أيضا يحمل قيما وأوشاما جاهزة ضد سكان البوادي وفي المقابل يمجّد الأعيان الذين اعتمدت عليهم الإدارة الاستعمارية في إطار السياسة التي انتهجها «ليوطي» منذ الحرب العالمية الأولى وذلك بأن اعتمد عليهم للتوسع لصالح فرنسا، حيث تعذر على هذه الأخيرة الاستمرار في ذلك بعد إرسالها للقوات الفرنسية المربطة في المغرب بناء على أوامر توصل بها المقيم العام ليوطي بواسطة برقية تأمره بذلك<sup>(23)</sup>.

#### 4 — 1934 فيلم «يطو» ITTO :

ويمثل أضخم وأشهر الأفلام على الإطلاق خلال عهد الحماية، وهو من إخراج «جون بنوي ليفي» Jean Bnoit Levey.

وتتجلى ضخامته في عدد المغاربة الذين استنفرتهم سلطات الحماية لتمثيل واجهة الشريط Les figurants وعددهم 8000، وقد صورت أغلب أحداث الشريط في الناحية الوسطى للأطلس الكبير الغربي خاصة في تاليوين، واستعان المخرج كذلك بإدارة الحماية التي أمدته بالجنود والضباط، والأسلحة، ناهيك عن اختياره للممثلين المحترفين وقد كتب قصة الفيلم «جورج دوفرنوي» Georges Duvernois وهو موظف سامي في إدارة الحماية واقتبس أحداثها الأساسية من مؤلفات أحد ضباط الحماية وهو «موريس لوكلاي» Maurice Le Glay<sup>(24)</sup>. وأما حوار الفيلم

---

(23) وهذا نص البرقية التي توصل بها ليوطي في هذا الشأن :

باريس 27 يوليوز 1914 وزارة الخارجية إلى المقيم العام من طرف وزير الحربية برقية رقم 11/9/5/2. «في حالة الحرب القارية، ينبغي أن تقتصر جهودنا في المغرب على الاحتفاظ بالحد الأدنى من القوات الضرورية ذلك أن مصير المغرب سيقدر في منطقة اللورين. إن احتلال المغرب ينبغي في الوقت الراهن أن يقتصر على أهم الموانئ وإن كان بالإمكان الاحتفاظ بخط القنيطرة، مكناس فاس وجدة.

وينبغي التحلي عن المراكز المتقدمة داخل البلاد مؤقتا، كما ينبغي جلب القوات الفرنسية والأجانب إلى السواحل للحفاظ على أمنهم وسلامتهم وعند اطلاعكم على هذه التعليمات المطلوب منكم الإخبار بالترتيبات التي تعتزمون القيام بها لإرسال القوات إلى الجهة عبر الدار البيضاء أو في اتجاه الشرقي عبر وهران».

(24) كان «موريس لوكلاي» Maurice Leglay ضمن البعثة العسكرية الفرنسية لدى السلطان =

فقد وضعه أحد الضباط المرافقين للمقيم العام ليوطي سنة 1914 وهو «إتيان راي» Etienne Rey وهكذا نستنتج أن الفيلم من إنتاج الإقامة العامة بشكل غير مباشر، فلا غرو إن كان يعبر عن وجهة نظر الحماية بالنسبة للمقاومة المغربية انطلاقا من نموذج مقاومة «موحا وحمو الزياتي» والجدير بالذكر أن الصحافة الاستعمارية خصصت للفيلم عند بداية عرضه وأثناء تصويره صفحات كثيرة ونذكر بعض العناوين :

1 — مثلا جريدة Neptune بتاريخ 29 دجنبر 1934.

إيطو من الأفلام التي تستحق التنويه.

2 — Petite Gironde بتاريخ 6 أكتوبر 1934.

الكاميرا في المغرب لتصوير أضخم فيلم في الأطلس الكبير.

3 — Le courrier بتاريخ 6 أكتوبر 1934.

«جون بنوي ليفي» يعبر عن ابتهاجه الكبير بإنجازه لفيلم ايطو.

ولقد تعاطفت الأوساط الاستعمارية مع الشريط وأقبلت على مشاهدته في نهم وحماس منقطع النظير.

ويحكى الشريط قصة عجوز يدعى «حمو» (إحالة مباشرة على موحا وحمو الزياتي) الذي أصر على المقاومة هو وابنته «يطو» رغم تحلي أهله وذويه عنه وظل يحارب إلى أن قتل من طرف جندي غير فرنسي والسلاح في يده، إلا أن أحداثا أخرى تفرعت عن القصة الأصلية ومن ذلك انتشار الوباء الذي هدد الماشية والسكان وتدخل الطبيب لإنقاذ هؤلاء من موت محقق.

كما يصور الشريط تخلف القبائل وجمود بنياتها في حين يصور ديناميكية وحركة الجنود الفرنسيين إلى جانب هذا ففيلم «ايطو» يؤكد ويساند مقولة ليوطي في

---

= المولى عبد الحفيظ إذ كان من الحرايين للطواوير المغربية سنة 1910، وتمكن في ظرف وجيز من جمع التقارير الاستعلامية حول المغرب قبيل توقيع معاهدة الحماية الشيء الذي جعل ليوطي «يعينه في عدة مناصب سامية لاحقا وألف مؤلفاته نذكر منها :

- Recits Marocains de la plaine et des monts.
- La mort du Rogui.
- Badda fille berbère.
- Itto.
- Les sentiers de la guerre et de l'amour.

التوسع إذ قال هذا الأخير : «ليس هناك من أمر أكثر واقعية وحقيقية من الدور الذي لعبه الطبيب كأداة للتغلغل والتهميد وجلب الأهالي إلى الحماية».

ثم أن الشريط يدين مقاومة موحا وحمو الزياي وقدمها كعمل معزول يستحق في النهاية الشفقة ولا أدل على ذلك من الجنازة الضخمة التي أقامتها سلطات الحماية لـ«حمو» في الشريط، وهكذا ففيلم «يطو» تناول المقاومة المغربية كما تطرحها إدارة الحماية التي تعتبرها عملا من أعمال الانشقاق La dissidence، وأعطت المشروعية التاريخية لتدخل الاستعمار الذي جاء لتوحيد البلاد وإحلال الوئام محل «السيية» وعلاج السكان وحمايتهم بواسطة عمليات التلقيح في الأسواق بالإضافة إلى ضمان الأمن الغذائي عن طريق معالجة الماشية وكل هذه الأفكار عاجلها الشريط بشكل مباشر.

فعلى المؤرخ إعادة قراءة أحداث الشريط لتقويمها. والجدير بالذكر أن الفيلم يمدنا بمادة معرفية غزيرة تتعلق بالقصبات التي اندثرت اليوم، وكذلك لباس الأعيان في البوادي والنساء وكذلك لباس عامة الناس المصنوع أساسا من الصوف.

يمكن أيضا أن نلاحظ الطرقات الصعبة Les pistes autocyclables التي شقتها إدارة الحماية والمجهود الضخم الذي بذلته بالمرور في المسالك الجبلية الوعرة قصد الوصول إلى المناطق النائية.

والجدير بالذكر، ونحن نتحدث عن السينما والمقاومة، أن كثيرا من الأفلام استلهمت مواضيعها من حرب الريف ومعركة أنوال، لا لأجل إبراز بطولة الريفيين ومقاومتهم التحررية بقيادة محمد بن عبد الكريم الخطابي، وإنما للتقليل من حجمها وأبعادها، ومن هذه الأفلام نذكر مثلا :

أصل الظلال في الريف Les canevas d'ombres sur le Rif.

النار Le Feu.

الأميرة ماريا La comtesse Marie.

القبعات الزرقاء Les Berets verts إلخ.

وعلى كل، فإن هذه الأفلام تقدم الريفيين كشردمة متسلطة من العصاة، همها الوحيد الحروب من أجل أخذ الثأر. وغير خاف أن الوظيفة الأساسية لهذه الأفلام تتجلى في تبرير الهجوم الضخم الذي قامت به الدولتان الاستعماريتان (فرنسا

وإسبانيا) على الريفين، وكذلك محو آثار الهزائم التي ألحقها هؤلاء بالجيوش الاستعمارية مما مرغ هيتهما في التراب وعرضهما للأدلال أمام الرأي العام العالمي<sup>(25)</sup>.

ولهذا نجد السينما تشارك في طمس الحقائق التاريخية. وخلاصة القول أنه يمكن إنجاز طبيعة السينما الاستعمارية في المغرب خلال فترة ما بين الحربين في قولة «غي هنيبل» Guy Hénnebelle<sup>(26)</sup>.

«باستثناء لقطات أصلية للطبيعة الخلابة، فالسينما الاستعمارية تبرز المغرب بصفة خاصة، والمستعمرات بصفة عامة، كأرض للمغامرات، مليئة بالخونة من الأهالي : فهي في نظرها مجال «البارود» والتناحر لأسباب واهية وتافهة، فهي بلاد القواد والأعيان والجنود، وتبالغ هذه الأفلام في تقديم الصراعات المحلية، وبالتالي فهي بذلك معادية للأرض التي تدعي التعاطف معها.. ولمعرفة أهمية هذه السينما بالنسبة للجهاز الاستعماري فإن انطلاق تصويرها Coup de manivelle يتم غالبا بالحضور الفعلي للحاكم والضابط الذي يحكم المنطقة التي اختيرت لتصوير أحداث الشريط، وذلك من أجل تشجيع ومباركة العمل».

#### وثانيا : المرحلة الثانية من الحرب العالمية الثانية إلى الاستقلال 1939-1956 :

عند اندلاع الحرب العالمية الثانية، اتجهت فرنسا إلى المستعمرات، وعلى رأسها المغرب<sup>(27)</sup>، وذلك لتجنيد أبناء هذه المستعمرات للمشاركة في الحرب، وقد كانت مساهمة المغرب في الحرب إلى جانب فرنسا فعالة، وبالإضافة إلى تجنيد المغاربة، فقد تم تحويل الاقتصاد المغربي لصالح المجهود الحربي، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل إن المغرب كان مسرحا لعمليات الإنزال الأمريكي خلال نونبر 1942 في إطار عملية «طورش» Torch أو المشعل التي تستهدف إعادة بناء قوات الحلفاء انطلاقا من شمال إفريقيا، كما أن فرنسا استعملت أراضي المغرب

(25) عبد القادر بوراس، «ليوطي وموقف الحماية الفرنسية من حرب الريف 1915-1921»، مجلة أمل، العدد 8، السنة الثالثة 1996، ص 83، 90.

(26) Le cinéma colonial, Op. Cit, préface Guy Hennebelle, pp. 5-14

(27) للمزيد من الاطلاع الرجوع إلى أعمال ندوة : المغرب وفرنسا خلال الحرب العالمية الثانية 1939-1949، مطابع الميثاق، الرباط، نونبر 1996.

لإخفاء قواتها أمام لجن التفتيش الألمانية، وقد ساءرت السينما بدورها المجهود الحربي، بحيث ركزت على تصوير الأفلام الوثائقية التي تبين «حماس أبناء» المستعمرات للمشاركة إلى جانب فرنسا في الحرب، على الرغم من كونهم عبارة عن «لحم للمدافع» Chaire à canon إذ قتل أغلبهم في معارك طاحنة من أجل نصرة الحلفاء، ولم تتناول الأفلام ظروف تجنيد أبناء المغرب وكيف تم استنفارهم إما بالإكراه أو نتيجة ظروف مادية قاهرة<sup>(28)</sup>. كما أن هذه الأفلام لم تكلف نفسها عناء تصوير طواير المغاربة الحاملين لبطاقات توزيع المواد الغذائية المقتنة. إذ لازالت الذاكرة الشعبية تحتفظ بكثير من المآسي التي عاشها الشعب المغربي خلال الحرب العالمية الثانية. وبعد الحرب العالمية الثانية أصبحت السينما تدخل ضمن اهتمام رجال الأعمال الفرنسيين بسبب عائداتها الصخمة. ولذلك تم إنشاء المركز السينمائي المغربي سنة 1944، ووقع التفكير في غزو السوق المغربية لعدة أسباب (في حين كان الإنتاج السينمائي خلال المرحلة الأولى موجها أساسا إلى المستهلك أو المتفرج الأوربي) ومن بين هذه الأسباب نذكر :

1 — فرض مزيد من الهيمنة والاستيلاء على المتفرج المغربي وفي نفس الوقت منافسة السينما المصرية التي اكتسحت القاعات المغربية والتي أقبل عليها المتفرجون المغاربة في نهم كرد فعل ضد السينما الاستعمارية. وقد حاولت هذه الأفلام اقتباس مواضيعها من التراث العربي الإسلامي، ومن ذلك مثلا فيلم «ألف ليلة وليلة»، «علي بابا والصوص الأربعين» «معروف إسكافي القاهرة» «شداد والحاكم»، «ياسمين»، «ابن القدر»، «الجنون عنتر» إلخ، وكانت هذه الأفلام مدبلجة وتنطق أحيانا بالعربية، إلا أنها كانت دون مستوى الأفلام المصرية ورغم أنها استلهمت مواضيعها من التراث العربي، فإن ذلك تم بشكل فج ومشحون بخلفيات استعمارية عنصرية، وتتميز هذه الأفلام بمستوى رديء من الناحية الإبداعية الفنية وما يطلق عليه «التذوق السيئ أو العين الرديئة».

(28) لقد وجه السلطان محمد بن يوسف نداء إلى الشعب المغربي يوم 3 شتنبر 1939 طالباً منه الوقوف بجانب الدولة الفرنسية وحلفائها ويقول «قاسم الزهيري» عن هذا الموقف : «وقد كان موقف العاهل المغربي تابعا عن ميل طبيعي لجانب الديموقراطيات وعزوف عن النظم الديكتاتورية، التي تتمثل في ألمانيا ودول المحور».

قاسم الزهيري، محمد الخامس الملك البطل، دار لنشر التقنية للشمال الافريقي، الرباط، 1984، ص 38.

2 — كسب مزيد من المستهلكين بمعنى مزيد من الأرباح؛ ولهذا تم إنشاء 20 شركة ذات رؤوس أموال فرنسية و«مغربية» تهتم بالإنتاج والتوزيع وقامت بإنتاج الأفلام السابقة الذكر والموجهة إلى المتفرج المغربي.

وعلى العموم فإذا كانت هذه المحاولات الاستعمارية لإبعاد المتفرج المغربي عن ثقافته «المرجعية» قد باءت بالفشل فإن ذلك يعود أساسا إلى غياب الواقعية فيها وطفنان الطابع الخرافي والأسطوري فيها، في حين أن المغاربة آنذاك تحركهم هموم وطموحات تختلف عن اهتمامات الجهاز الاستعماري وثقافته السينمائية وبالتالي فالمغاربة كانوا يطمحون إلى سينما تحررية تنقل إلى الشاشة وجدانهم وهمومهم. ولا يمكن لسينمائيين يحملون أفكارا مسبقة عن المغاربة، ويحركهم الربح المادي أن ينقلوا واقع الشعب المغربي إلى الشاشة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل إن السينما حاولت طمس التناقضات والاستغلال الاستعماري وذلك بإبراز حصيلة الوجود الاستعماري بكثير من التضخيم.

وقد سارع المركز السينمائي المغربي عند تأسيسه إلى إنتاج فيلم وثائقي خصص لزيارة السلطان محمد بن يوسف إلى فرنسا غداة الحرب العالمية الثانية انطلاقا من ميناء الدار البيضاء على متن مدمرة «النصر»، وتتبع الشريط مراسيم استقبال السلطان من طرف الجنرال «دوكول» وتوشيعه بوسام «رفيق التحرير» وكذلك حضوره للاستعراضات العسكرية بباريس<sup>(29)</sup>.

ويمكن الوقوف عند بعض نماذج من الأفلام التي تم إنتاجها بعد الحرب العالمية الثانية، ومن ذلك مثلا :

#### 1 — 1948 «خبز التين الهندي» Le pain de barbarie.

تدور أحداث الشريط لدى قبائل آيت سفروشن وبالضبط منطقة سكورة بالأطلس المتوسط، ويؤكد الشريط على الصراعات القبلية، ودور فرنسا في التهميد (الباسفيكاسيون).

بل إنها تسعى لتحسين الظروف المعيشية للسكان وذلك باستصلاح الأراضي وصيانة منظومة الري بمد القنوات وإدخال التقنيات العصرية، ومن المدهش أن



البحث الميداني أثبت عدم وجود هذا الإصلاح الزراعي في المنطقة التي يتحدث عنها الشريط وبالتالي وحتى إذا كان نظام الحماية قد قام فعلا بهذه الأعمال في بعض المناطق، فلماذا اختار مشروعا واهيا وخياليا لتصويره، فالقصد من الفيلم إذا هو الدعاية والتضليل وتضخيم المشروع حسب إرادة المخرج.

## 2 — 1954 هروب محمود محمد La fugue de Mahmoud

ويصور هذا الشريط حياة طفل من منطقة الواحات حيث دفعت الظروف المعيشية المتأزمة الطفل «محمود» للهجرة إلى الدار البيضاء العاصمة الاقتصادية، حيث حالفه النجاح وكسب تأهيلا مهنيا بسهولة في أحد المعامل العصرية، الشيء الذي مكنه من العودة إلى مسقط رأسه، التي عرفت تحولات بفضل منجزات الحماية إذ انتشرت الفلاحة العصرية وكذلك استعمال الآلات، الشيء الذي مكن محمود من فتح ورشة لاستصلاح الآلات وبذلك ضمن لنفسه عيشا رغيدا.

فالفيلم يدافع عن الأبوية الاستعمارية وكذلك يمجّد منجزات الحماية لصالح السكان على الرغم من أن منطقة زاكورة التي انطلق منها محمود لم تعرف الفلاحة العصرية والآلات التي صورها الشريط.

وقد تعددت الأفلام وأصبحت تدافع عن المؤسسات الاستعمارية أمام المد التحرري والنضال الوطني، كما تهافت على المغرب خلال هذه المرحلة مخرجون أمريكيون وإنجليز وألمان. ولم يكونوا يختلفون في توجهاتهم واهتماماتهم عن الفرنسيين.

وبإمكان المؤرخ اليوم الرجوع إلى هذه الأفلام الروائية والوثائقية وذلك للاطلاع عن المهموم والتوجهات التي تعتبر حجر الزاوية بالنسبة للإنتاج السينمائي وذلك لاستخلاص دور السينما الاستعمارية في تعزيز نظام الحماية لكونها تخاطب الرأي العام سواء المؤيد أو المعارض للنظام الكولونيالي، كما بإمكانه أن يستشف مدى ارتباط الأعمال السينمائية بنظام الحماية الذي تؤرخ له عن طريق الصورة، ولا غرو إذا أن كانت أغلب الأفلام تركز على جنود الاستعمار من خيالة ورماة وضباط الشؤون الأهلية «كحاملين لمشعل الحضارة».

أما الأفلام الوثائقية وعلى الرغم من أنها تمدنا بصورة دعائية عن منجزات الحماية، فهي مع ذلك تساعد المؤرخ على الاطلاع على العمران في المدن إبان

عهد الحماية مثلاً كتطور الدار البيضاء كما أنها تساعدنا على فهم بعض النصوص المكتوبة، مثلاً مشاهدة مراسيم استسلام المقاومين وذبح ثور التعرقية أمام الضباط إذ تنقله الكاميرا بشكل يختلف عن الواقع التاريخي<sup>(30)</sup> وهذا يتيح إمكانية فهم الدوافع التي جعلت ضباط الحماية يقدمون هذه المراسيم بكثير من الغلو والمبالغة وكأنه انتصار في حرب بين أطراف متكافئة مما يزيد من هيبة هؤلاء الضباط في فرنسا (التربول).

ومن هنا وكما قيل عن تقارير ضباط الشؤون الأهلية<sup>(31)</sup> ومختلف الوثائق التي ورثها المغرب عن عهد الحماية والتي تعد مكسبا علميا ثميناً، فالسينما بدورها من الوثائق التي تمد المؤرخ بمادة غزيرة، فعليه إعادة مشاهدتها لإزالة الشوائب الاستعمارية عنها، ولقد حاول المخرج السينمائي المغربي «أحمد البوعناني عن طريق تركيب بعض الأشرطة الوثائقية» التي أنتجت في المرحلة الاستعمارية وذلك لإخراج فيلم يطمح إلى إعادة قراءة التاريخ الوطني بواسطة السينما وسماء ذاكرة Mémoire 14 وأبرز كيف يمكن للسينما أن تلعب دوراً أساسياً وأن تصبح أداة يستعملها الباحث في إطار إعادة كتابة التاريخ الوطني وإزالة الطابع الاستعماري عنه.

---

(30) مثلاً لما نزل عسو وبسلام للتفاوض حرص المترجم الكولونيل أحمد بلمدني الإخلال بنص خطاب الجنرال «هوري» وهو خطاب مشحون بالوعيد والتهديد لإزاء عسو وبسلام وعلى الشكل الآتي :

الجنرال هوري : إن المخزن قوي ويستطيع أن يدوسكم مثل الذباب ؟  
المترجم يقول لعسو وبسلام : «أن المخزن سموح ويعطيكم الأمان».  
وهناك المثال السابق في جبل بادو حيث طلب من المقاوم أوسكونتي تمثيل مراسيم الاستسلام دون أن يخبر أن الكاميرا تصور ذلك.

(31) بوراس عبد القادر، «آفاق وحدود استثمار تقارير ضباط الشؤون الأهلية في كتاب التاريخ»، وثائق عهد الحماية رصد أولي، منشورات كلية الآداب بالرباط، رقم 37، 1996.